乐府新声（沈阳音乐学院学报）2012 年第 3 期
THE NEW VOICE OF YUE—FU(The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)

注：本文为教育部人文社会科学规划基金项目《黄翔鹏“宫调学”理论体系研究》（课题批准文号：12YJA760039）的阶段性成果之一。

“皆无‘调式’之含义”何来“旋宫转调说”

刘永福[1]

［内 容 提 要］“宫调”是“同类事物按一定关系组成的整体”，是无可争议的“一个系统”。作为“基本原理”的“琴五调”及其“旋宫转调说”，均具有“调高”和“调式”的双重含义。“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转，而不体现五个调式的相转”的观点和结论，恰恰是对“琴五调”原理的彻底否定。从“应用性”（应用理论）的角度讲，不只是“琴之调式及其相转需结合琴曲的具体作品而定”，琴之调高及其相转也需结合琴曲的具体作品而定。

［关 键 词］琴五调/旋宫转调/宫调关系/基本原理/应用理论

中图分类号：J607　　文献标识码：A　　文章编号：1001-5736（2012）03-0109-10

赵金虎先生在《中国音乐学》2010 年第 4 期上发表的《葛铭对“旋宫转调”概念之求解与索考》（下称“赵文”）一文，旨在通过“援引清人·葛铭对‘旋宫转调说’命题的‘五宫之旋’求解和对‘十二律旋宫’的‘纲·目’结构索考，以明‘旋宫转调’之本体内涵和整体构架”。通览全文，无论是“对‘旋宫转调说’命题的‘一宫五调’和‘五宫之旋’之求解”，还是“对‘旋宫转调’概念的‘纲·目’结构索考”，“赵文”自始至终都围绕着“宫随律旋、调同宫转，‘旋宫转调’也”这样一个“中心议题”而进行梳理和论证。为了强调“旋宫转调”是一个“统一完整的概念”，“赵文”不仅对葛铭的《琴弦旋宫转调图》及其“旋宫转调说”进行了论证，而且还就朱光地等人的“宫调”之学说以及蔡元定的“六十调”原理作了详尽的解读。从而得出了“惟‘一宫五调’之五声，特别注重‘宫’的中心作用，而‘五宫之旋’之宫调运用，又特别强调具有内聚力和互应力的‘起调毕曲之一声’，则视之为通则”的结论。笔者认为，“赵文”对“旋宫转调说”的论证以及对“六十调”原理的解读，符合“宫调”关系之逻辑原则。特别是“以‘十二宫’为纲，以‘六十调’为目，纲举则目张，经由十二个‘起调毕曲之一声’、在上下左右的罗结，这便是‘旋宫转调’的总体构架和概念内涵”的理论认知，值得肯定。其中，用“纲·目”结构形容“宫调”关系、用“纲举则目张”揭示“旋宫转调”原理的做法和观点，值得学习和借鉴。

“赵文”发表不久，《中国音乐学》2011 年第 3 期刊发了于韵菲撰写的《评<葛铭对“旋宫转调”概念之求解与索考>》（下称“于文”）的“争鸣”文章。“于文”认为，“赵文”不仅“错解了葛铭的摘录与论述，并得出《中国音乐词典》‘误释’辞条‘旋宫转调’等不当结论”。针对“赵文”中的“不当结论”，“于文”展开了全方位的批评和质疑。然而，拜读了“于文”之后，笔者除了对“于文”中第一部分（即“葛铭是‘自命题’还是对他人著作的摘录”）的内容尚可理解外，而对“于文”中的有关“声名”、“调名”、“之调”、“为调”、“顺旋”、“逆旋”等涉及“宫调”关系的几个核心问题则不能苟同，尤其是对“于文”反复声称的“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转，而不体现五个调式的相转”的结论感到莫名其妙、不可思议。既然是“旋宫转调说”，为何“没有‘调式’含义”？笔者认为，“于文”完全是站在“宫系”、“调系”的角度来阐述“宫调”关系的，可以说是“两个系统”理论的翻版，无形中将“调”本

[1] 作者简介：刘永福（1960~），扬州大学艺术学院教授。

身所理应包含的“调高”与“调式”两方面内涵割裂开来。而且遗憾的是,“于文”在极力推崇“宫”、“调”属于“两个系统”理论的同时,也表露出了对“‘宫调’是‘调高和调式的综合关系’”的极大认同,更无法摆脱“这一‘综合关系’已提纲挈领地概括出宫调是包括‘调高’与‘调式’的统一体”这样一种客观实在的困扰,其理论观点不切实际、自相矛盾。不仅曲解了“赵文”关于“旋宫转调”属于“统一完整概念”的学术认识,而且有失于“宫调”之逻辑关系,更有悖于“夫宫,音之主也”的理念和“以宫立调”的传统。

二

“赵文”在论证“葛铭对‘旋宫转调说’命题的‘一宫五调’和‘五宫之旋’之求解”问题时,主要摘引了葛铭《古今声律定宫八卷》中的两段文字。一曰:“琴旨旋宫转调说,上古圣人默会声气之原,制旋宫转调;五调相转,循环不息。……而紧其弦、慢其弦,得其弦之声、转为管律之某声某字。或弦有不紧不慢者,原为某律之某声某字,立羽位、以起调;以原得某弦、转为宫弦、立宫位、以立调,则定为某调。”二曰:“所谓旋宫转调者,以角弦易为宫弦,其旋宫也。角即为宫,则宫转为徵、徵转为商、商转为羽、羽转为角。五声转则调亦转矣。调之相转由于声之相转,而声之转必以相生之声而相转。……五声既以相生之声相转,则五调亦以相生之声转也,此谓之旋宫转调也。”

为了否定“赵文”对两段文字作出的分别意指“一宫(系)五调(式)”和“五宫之旋”的结论,“于文”首先批评说:“这两段文字在葛铭《古今声律定宫》卷八‘本朝声律定宫·琴旨·旋宫转调说’一节中,是连在一起的,中间并不曾分开。而《求索》(引者注:指‘赵文’——下同)在援引的过程中,就将这两段文字分成了‘前段’和‘后段’来解读”。对此,笔者弄不明白,“连在一起的,中间并不曾分开”的两部分文字,分“前段”和“后段”来解读,有何不可?更不知此时“于文”想要说明什么?在接下来的论述中,笔者通过“于文”所限定的“是‘声名’概念还是‘调式’概念”的提示,似乎明白了“于文”主要想表达“琴五调的转换”不存在“调式的转换”。并试图以此宣告“赵文”的立论根本就不能成立,王坦、葛铭的“旋宫转调说”以及蔡元定的“六十调”原理,是“赵文”杜撰出来的。因此不止一次地认定“赵文”所援引的“两段文字内容”,“皆无‘调式’之含义”、“没有‘调式’含义”、“不涉及调式的内容”。其语气和结论十分肯定、自信。“于文”说到:

这两段文字并不涉及《求索》一文所言的“一宫(系)五调(式)”,因为,前段也好,后段也罢,都是在谈琴五调的转换。琴五调的转换主要是在五个宫音系统之间转换。具体表现在“紧角为宫”、“慢宫为角”等相应的调弦法中。虽然琴之调弦法调出的七弦散声会相应地指代“宫、商、角、徵、羽”各声,但是,这些“声”仅是“声名”的含义而并非“调式”的含义。……因为,一方面,琴之“五调相转”仅体现了五个调高的相转,而不体现五个调式的相转。另一方面,琴的第一弦也不能用来确立调式,琴之调式及其相转需结合琴曲的具体作品而定。

在“于文”看来,“琴五调的转换”虽然“是在五个宫音系统之间转换”,而且“具体表现在‘紧角为宫’、‘慢宫为角’等相应的调弦法中”,但却不存在“调式的转换”,甚至连“调式”的含义都没有。对此,笔者无论如何搞不明白,“五个宫音系统之间转换”,如果“皆无‘调式’之含义”,那它们究竟“转换”什么?换句话说,“皆无‘调式’之含义”,是如何形成“在五个宫音系统之间转换”的?既然“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转,而不体现五个调式的相转”,其调式及其相转又何“需结合琴曲的具体作品而定”?按“于文”的意思说,琴之“五调相转”在理论上是没有的,而实际作品中“五个调式的相转”又是存在的。笔者怎么也料不到,这种缺乏常理、哲理、学理,且自相矛盾、极其荒谬的话“于文”竟然能想得到、说得出。试问:如果“没有‘调式’含义”或“不涉及调式的内容”,所谓“‘紧角为宫’、‘慢宫为角’等相应的调弦法”,仅仅是为了获取不同的“声名”吗?获取“声名”的目的又是什么?初学者都知道,“宫、商、角、徵、羽”等“声名”除了具有“阶名”的含义外,更主要的就是体现“调式性质”,特别是名曰其“宫调、商调、角调、徵调、羽调”,所体现的也主要是“调式”,而非“调高”,如果连这点简单的常识性问题也存在歧义的话,不知中国传统宫调理论何年何月才能得以建立!

那么,“赵文”援引葛铭“旋宫转调说”的“两段文字”中,是否存在“调式”含义?要回答这样一个不是问题的问题,无需对“两段文字”作全面的解读和推敲,仅依据文中的“立羽位、以起调”六个字足以。这里的“调”(起调毕曲)就是指“调式”,而文中“立宫位、以立调”中的“调”则主要指“调高”(也不能排除有“调式”含义)。笔者认为,“‘紧角为宫’、‘慢宫为角’等相应的调弦法”,实际类似于民间“借字”手法中的“隔凡”与“压上”,其目的不只是为了获取不同的“声名”或单纯转换“调高”(宫音),实现“调式”转换是其主要目的之一。否则,无论是“五个宫系统之间转换”,还是“声名”的替换,都将毫无意义。拜读了“于文”,总感觉“调式”之名与“声名”毫无干系似的。但实际却并非如此,无论是“同宫系统”内的“五种调式”的转换,还是“于文”所认为的“五个宫音系统之间的转换”,“宫、商、角、徵、羽”的“调式”意义远胜于“阶名”意义。因此,“赵文”所援引的“两段文字”中的“宫调,以宫弦为体,众弦为用;商调,以商弦为体,众弦为用”中的“宫调”、“商调”,均具有“调高”、“调式”的双重含义,而“调式”的含义更大。另外简单试想,如果没有“调式”的含义在里面,葛铭《古今声律定宫》卷八“本朝声律定宫·琴旨·旋宫转调说”一节,以及王氏、葛氏所制的“旋宫转调图”和“琴弦旋宫转调图”也就根本不复存在了,起码概念和学说本身就不能成立。从这

点来说，就算"于文"认定葛氏文中的"宫调"、"商调"只是"声名"含义而无"调式"意义的结论属实，而"赵文"的解析是"错误"的，但是造成这种'错误解读'的责任也应该由"古人"来承担，而不应归咎于"赵文"。然而，笔者还是觉得问题出在"于文"对问题的认知上，恐怕还是因其受"宫系"、"调系"的所谓'两个系统'理论影响所致。于文'既然那么认定"宫"、"调"是'两个并存的系统"，此时为何只记得'宫'而忘记了"调"？

在"宫系"、"调系"的所谓'两个系统'理论的影响下，"于文"似乎觉得'旋宫转调'中的'宫'和'调'可以分割开来，甚至还要将'五调相转、循环不息'中的"五调"分辨的一清二楚，并最终认定为'调高'概念。殊不知，"调"很多情况下不是一个"单纯"的概念（如六十调、八十四调等），究竟说的是"调高"、"调式"、"调头"……，某些时候可以分辨清楚并能够分清楚，而大多数（特别是单就"旋宫转调"概念来说的）情况下没人能彻底分清楚，也没有必要分清楚，否则就是作茧自缚。因为据笔者所知，"调高"和'调式'属于两个"外来"术语，中国传统宫调理论中，无论'调高'还是'调式"，皆统称为"调"。说到此，笔者不禁要问，对于葛铭"旋宫转调说"中所提到的："角不能生宫既紧一音而旋为宫，则宫生徵而转徵、徵生商而转商、商生羽而转羽、羽生角而转角也。五声既以相生之声相转，则五调亦以相生之声相转也，此谓之旋宫转调也"，"于文"凭什么认定这里"没有'调式'含义"？很明显，这里可以说既包含"旋宫"的内容，也具有"转调（式）"的含义，即先旋宫（紧角为宫——转调高）后转换调式。其中，类似'宫生徵而转徵、徵生商而转商……'中的前一个"徵"、"商"是"声名"概念，而后一个"徵"、"商"则是"调式"概念。而且最后还有归纳总结，即："五声既以相生之声相转，则五调亦以相生之声相转也，此谓之旋宫转调也"。这一明明白白的"旋宫转调说"，到了"于文"的笔下怎么就"皆无'调式'之含义"？"于文"在介绍《中国音乐词典》关于"旋宫转调"辞条时不也认可，"旋宫转调"有三种解释吗？为何针对"赵文"援引的葛铭"旋宫转调说"，就只承认它的"调高"内容，而否定其"调式"含义呢？然而，当"赵文"提出"把统一完整概念，剥离原意，又分割为'调高'和'调式'两层内涵的'创新'解释，实与中国传统宫调学之演化轨迹大相径庭"的观点时，"于文"则又娓娓道来："《中国音乐词典》并没有误释'旋宫转调'辞条。该辞条释文的开头即云'指一定宫调系统中'宫'（调高）的转换与'调'（调式）的转换。这就明确点明了'调高'和'调式'两个方面的转换。'"既然"点明了'调高'和'调式'两个方面的转换"，却为何说葛铭等人的"旋宫转调说"以及"琴五调"原理，"没有'调式'含义"，而且还不止一次地批评别人得出了"错误结论"。话已至此，笔者反倒觉得，葛氏的"五调相转，循环不息"以及"琴五调"中的"五调"，其"调式"意义远大于"调高"含义。道理同样很简单，因为中国传统宫调理论中有"宫、商、角、徵、羽"五种常用调式，而"调高"则有"黄钟、大吕……"等十二种之多。如果只体现"调高"含义，为何偏偏限于"五调"，而不是二调、三调、四调或六调、七调、八调直至"十二调"相转？因此，这里的"五调"绝不仅仅是与"五种调式"种类的偶然巧合，所强调的就是五种调式（见下述），当然也有"调高"含义。

另外，"于文"还针对"赵文"对南宋蔡元定"十二调图"和"六十调图"以及朱熹与李光地的相关论述所作的解读，提出了"认识尚不全面、论述尚有不足"的批评，并作了"纠正"。"于文"说：

事实上，朱熹与李光地的意思都是在说：一律除了做本律的"宫"之外，还可以分别做其他四律的"商"、"角"、"徵"、"羽"。这样，在同一律上，一共可以产生五个不同调高、调式的"五调"。比如，以黄钟为主音形成宫调式，就可以产生黄钟（之）宫；以黄钟为主音形成商调式，就可以产生无射（之）商；以黄钟为主音形成角调式，就可以产生夷则（之）角；以黄钟为主音形成徵调式，就可以产生仲吕（之）徵；以黄钟为主音形成羽调式，就可以产生夹钟（之）羽。由此，以"黄钟起调、黄钟毕曲"，在黄钟一律上就形成了黄钟（之）宫、无射（之）商、夷则（之）角、仲吕（之）徵、夹钟（之）羽等五调。

看了"于文"的这段话，笔者实在按捺不住心中的疑虑。既然明白"在同一律上，一共可以产生五个不同调高、调式的'五调'"这样一个的道理，为何认为"琴之'五调相转'仅体现了五个调高的相转，而不能体现五个调式的相转"？"没有'调式'含义"，"六十调"是如何产生出来的？"不涉及调式的内容"，所谓"六十调"、"八十四调"的原理何在？"皆无'调式'含义"，"旋宫转调说"岂不成了毫无意义的空话、废话，其中的数理逻辑关系如何形成、如何求证？又有谁能够求证得出来？再退一步说，即使"紧角为宫"、"慢宫为角"等"旋宫转调说"，真的不能充分说明就是"调式的转换"，但又有谁会否定"五调"中所本该具有的"调式"的含义呢？这些问题不知"于文"作者想过没有。批评别人"认识尚不全面、论述尚有不足"时，也应该考虑自己的认识是否全面，论述是否完满。

为了进一步弄清"琴五调的转换"是否象"于文"所说，只"是在五个宫音系统之间转换"，"仅体现了五个调高的相转"，"而没有'调式'含义"？笔者翻阅了手头限有的顾梅羹先生的《琴学备要》[1]一书，该书的"辨弦"、"立调"、"借调"、"转调"、"变调"、"论音"、"古琴概说"等章节中，都涉及到了"宫调关系"及"旋宫转调"（特别是"琴五调"）方面的内容（包括很多图表）。其中一幅图表比较详实地揭示了"三弦为体、众弦为用"的具体过程和方法。请看：

[1]顾梅羹《琴学备要》（手抄本），上海：上海音乐出版社 2004 年。

表 1.[1]

五调表

弦 调 声	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦	说明
角调	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商	下调紧一六弦
羽调	下角	下徵	下羽	宫	商	角	徵	下调紧四弦
商调	下羽	宫	商	角	徵	羽	少宫	下调紧二七弦
徵调	下商	下角	下徵	下羽	宫	商	角	正调紧五弦
宫调	下徵	下羽	宫	商	角	徵	羽	正调

不难看出,“表 1”所涉及的内容,正是“于文”批评“赵文”“误读了援引的内容”(指王坦《琴旨》中的内容),是“于文”否定“赵文”的主要依据和理由。此表可以再一次揭示和印证“于文”那句十分肯定且充满自信的(“皆无‘调式’之含义”的)结论之真、伪。关于“三弦为体、众弦为用”的基本内涵,“于文”解释到:

从王坦所制的“旋宫转调之图”以及葛铭所制的“琴弦旋宫转调图”可知,前段中“宫调,以宫弦为体,众弦为用”的意思就是:立第三弦为“宫声”,由此形成“徵、羽、宫、商、角、徵、羽”的七弦散声。“商调,以商弦为体,众弦为用”的意思就是:立三弦为“商声”,由此形成“羽、宫、商、角、徵、羽、宫”的七弦散声。“角、徵、羽、调”可依次类推。由此可见,这里的“宫调”、“商调”等字词,皆无“调式”之含义。

首先应该承认,“于文”关于“宫调,以宫弦为体,众弦为用的意思就是:立第三弦为宫声……;商调,以商弦为体,众弦为用的意思就是:立三弦为商声……”的解释是完全正确的(这一点已在“表 1”中得到体现),但最终所作出的“这里的‘宫调’、‘商调’等字词,皆无‘调式’之含义”的结论却是极端错误和极其荒谬的。因为,“表 1”中将“三弦为体、众弦为用”的方法和内容揭示的一清二楚,表下还作了简要的解释和说明,其中特别提到“惟有三弦始终不移,以一声而遍历宫、徵、商、羽、角,所以用它为五调主调之音”,而且还注明“王坦琴旨也以三弦为五调之体”。不难理解,这里的“五调主调之音”和“五调之体”,说的就是同一“主音”(准确地说是同一“调头”或“律高”)的五种调式,这里并没有“调高”之含义。因为,同一弦(或律)只能形成一“宫”(即一种“调高”)。因此,文中所提及的“宫、徵、商、羽、角”,不是单纯的“声名”,而是指“调式性质”,“用它为五调主调之音”或“以三弦为五调之体”,说的就是通过“紧角为宫”、“紧弦次第”的方法,实现大家所熟知的五种“同主音调式”的转调。[2]仅此,已经充分表明,“误读了援引内容”的不是“赵文”,而恰恰是“于文”。

关于琴曲中的调式及其转换问题,顾梅羹先生的《琴学备要》中曾多次提到,“在古琴曲中用一种固定的定弦法,本来就可以弹出多种‘调式’,例子也很多。在甲‘调式’的弦法中,也有弹出乙‘调式’的例子。但是为了使散声突现一定的‘调式’,古琴传统地使用不同的定弦法。有半音入弦的例子,也有同音入弦的例子。”[3]《中国大百科全书》(音乐·舞蹈卷)和《中国音乐词典》中的“琴调”辞条,都涉及“调式”内容。分别谈到:“琴调因各弦散声的阶名实质而异。不同的琴调都从正调(徵、羽、宫、商、角……)的弦序变出(“紧”——升高、“慢”——降低有关各弦)。采用不同的琴调,只在不同程度上与特定琴曲的调高、音阶、调式、直至特殊的表现性能有关。”[4]“琴调,琴曲所使用的调名,这些调名表示一定的定弦法、调式或音乐风格。”[5](这里只强调了

[1][3]顾梅羹《琴学备要》(手抄本),上海:上海音乐出版社,2004 年版,第 886 页。

[2]表中弧线已将其标记的非常清楚,“宫”(“调高”)随着“紧角”的方法产生。“用它为五调主调之音”或“以三弦为五调之体”是说宫、商、角、徵、羽五种调式的“调头”均在同一律(弦)上。也就是“于文”中曾经特别提到的,“在同一律上,一共可以产生五个不同调高、调式的‘五调’”。也类似“于文”所说的“以黄钟为主音所形成的宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式”。

[4]中国大百科全书总编辑委员会《音乐 舞蹈》编辑委员会《中国大百科全书》(音乐·舞蹈卷),北京·上海:中国大百科全书出版社,1989 年,第 531 页。

[5]中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部《中国音乐词典》,北京:人民音乐出版社 1985 年,第 306 页。

"调式"而未涉及"调高"。）另外，关于"琴五调"概念很多琴家也都认为："古琴用正调定弦法弹奏的宫、商、角、徵、羽五调，又称五音调，是古琴音乐中使用最多的琴调。传世古琴谱的体例，大多是首列五音调曲目，其后才载入为数很少的外调曲目。五音调的概念，历来琴书都是解作五音（调式）。"[1]

通过上面的举例、分析和论证，"琴五调"具有"调高"与"调式"的双重含义。如果缺少其一，不只是"琴五调"，任何"五调"都将失去意义。这是由"宫调"之间所蕴涵着的数理逻辑关系及其乐学原理而决定的。特别是"同宫音"五调和"同主音"五调，所强调的就是"调式的转换"，因为，"调式转换"远比单纯的"调高转换"的情感表现更丰富。"皆无'调式'之含义"的"旋宫转调说"，纯属子虚乌有，是脱离实际、毫无理论依据的凭空臆造。因此，从辩证的角度思考，"于文"声称的"琴之'五调相转'仅体现了五个调高的相转，而不体现五个调式的相转"的狭隘认识观，恰恰是对"琴五调"原理的彻底否定。

除此之外，为了证明"赵文""所论的'五宫之旋'也是不确切的"，而"王坦、葛铭所指是古琴通过'角弦易为宫弦'和'宫弦易为角弦'来完成古琴'五调相转'的"，"于文"还自制了一个"不涉及调式内容"的"琴之五调"表（即"于文"中的"表 1"）。现复制如下：

表 2.[2]

琴之五调	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
F 宫（正调）	C	D	F	G	A	c	D
	徵	羽	宫调	商	角	徵	羽
C 宫（慢角调）	C	D	F	G	A	c	D
	宫	商	角调	徵	羽	宫	商
G 宫（慢宫调）	B	D	E	G	A	B	d
	角	徵	羽调	宫	商	角	徵
♭E 宫（清商调）	C	♭E	F	G	♭B	c	♭e
	羽	宫	商调	角	徵	羽	宫
♭B（蕤宾调）	C	D	F	G	♭B	c	D
	商	角	徵调	羽	宫	商	角

"于文"虽注明上表"旨在体现'以三弦为体、众弦为用'"，但对照之后，却发现与顾梅羹先生《琴学备要》中用以体现"三弦为体、众弦为用"之表（即本文之表 1）完全不同，内涵也相差甚远。顾梅羹先生用以体现"三弦为体、众弦为用"之表，只是单一方向的"紧角为宫"，因而具备"惟有三弦始终不移，以一声而遍历宫、徵、商、羽、角，所以用它为五调主调之音"的特点，能够形成同一"调头"的转调，且很好地诠释了"三弦为体、众弦为用"之内涵。而"于文"所制的表，则属于"紧角为宫"和"慢宫为角"的双向"旋宫转调"，根本看不到"以三弦为体、众弦为用"的内涵体现在哪里。笔者揣测，"于文"所制表中的"以三弦为体、众弦为用"是不是说，以"三弦"为"正调"（起始调），分别通过"紧角"和"慢宫"实现转向其它四调的目的（这只是笔者的揣测），如是，那就出现了两种不同的解释。究竟孰是孰非，哪种解释更严谨，"两表"相比较，想必自有公允。另外，在表现"紧角为宫"和"慢宫为角"两种"旋宫转调"方法上，"于文"自制的"表"比较混乱，缺乏系统性和逻辑性，因而与顾梅羹先生《琴学备要》中的同类"表"相差甚远。见表 3：

---

[1]丁承运《论五音调》，《音乐艺术》2003 年第 2 期，第 70~77 页。

[2]在此表下方"于文"特别注明：此表根据图 1、图 2（即"于文"中所列举的"王坦《琴旨》旋宫转调之图"和"葛铭《古今声律定宫》琴弦旋宫转调图"）所制。粗框标记旨在体现"以三弦为体、众弦为用"。然而，笔者从此表中既没有看到"粗框标记"，更没有领略到"以三弦为体、众弦为用"的内涵之所在。

表 3.[1]

五调各弦五声表

弦 声 调	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦	说明
外调	下羽	宫 ↑	商	角	徵	羽	少宫 ↑	正调紧二五七弦
外调	下商	下角	下徵	下羽	宫 ↑	商	角	正调紧五弦
正调	下徵	下羽	宫 ↓	商	角	徵	羽	正调
外调	宫 ↓	商	角	徵	羽	少宫 ↓	少商	正调慢三弦
外调	下角	下徵	下羽	宫	商	角	徵	正调慢一三六弦

两表对照不难发现,"于文"自制的"表"相对混乱,一般人很难解读,根本看不出哪是"紧角为宫"哪是"慢宫为角"。如果将"于文"自制的表作如下调整,就与上表(即本文之"表 3")基本吻合了。请看:

表 4.

琴之五调	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
♭E 宫(清商调)	C	♭E	F	G	♭B	c	♭e
	羽	宫	商调	角	徵	羽	宫
ʼB(蕤宾调)	C	D	F	G	♭B	c	D
	商	角	徵调	羽	宫	商	角
F 宫(正调)	C	D	F	G	A	c	D
	徵	羽	宫调	商	角	徵	羽
C 宫(慢角调)	C	D	F	G	A	c	D
	宫	商	角调	徵	羽	宫	商
G 宫(慢宫调)	B	D	E	G	A	B	d
	角	徵	羽调	宫	商	角	徵

如前所述,无论是"于文"自制的"琴之五调"之表,还是《琴学备要》中的"五调各弦五声表",实际上就类似于民间"借字"手法中的"隔凡"与"压上"。由"正调"开始向上"紧角为宫"两次(即"隔凡"中的"双借"),分别得"蕤宾调"和"清商调";由"正调"开始向下"慢宫为角"两次(即"压上"中的"双借"),分别得"慢角调"和"慢宫调"。

关于"于文"中所提到的"五调相转"问题,顾梅羹先生《琴学备要》中还采用"弦序"、"古代相对音名"、"现代简谱相对音码"、"现代唱法"、"最接近的绝对音高"等形式和内容,对此作了详尽的说明。因篇幅所限,这里仅摘引复制以下两例[2],仅供参考。

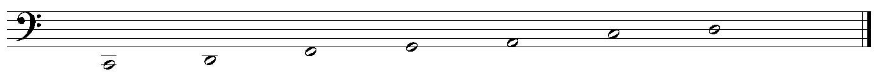
---

[1]顾梅羹先生针对此表解释说:"'紧角为宫',就是说紧这一调的角,成为那一调的宫。如正调以五弦为角,将五弦一紧,就成为外调的宫 这个紧五弦的外调以二、七弦为角,再将二、七弦一紧,又成为另一个外调的宫。'慢宫为角',就是说慢这一调的宫,成为那一调的角。如正调以三弦为宫,将三弦一慢,就成为外调的角,这个慢三弦的外调以一、六弦为宫,再将一、六弦一慢,又成为另一个外调的角。"

[2]顾梅羹《琴学备要》(手抄本),上海:上海音乐出版社 2004 年版,第 887~893 页。

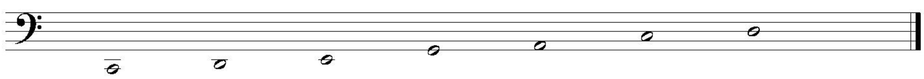
正调（绝大部分传统琴曲用此调）

弦序		一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
古代的相对音名	……	下徵	下羽	宫	商	角	徵	羽
现代简谱相对音码	……	5	6	1	2	3	5	6
现代唱法	……	sol	la	do	re	mi	sol	la
最接近的绝对音高	……	C	D	F	G	A	C	D



慢角调（名曲八极游苏武思君即用此调）正调慢三弦一徵

弦序		一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
古代的相对音名	……	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
现代简谱相对音码	……	1	2	3	5	6	1	2
现代唱法	……	do	re	mi	sol	la	do	re
最接近的绝对音高	……	C	D	E	G	A	C	D



上述常见的“琴之五调”究竟有没有“调式”的含义？顾梅羹先生《琴学备要》中还特意对此作了解答，明确写到：“综观上列各调，不难看出，正调、慢角、清商、慢宫、蕤宾五调是在弦法上突现着‘五声音阶’的五个‘调式’，但是慢商、黄钟和其余的三十一个调中，大多数弦法也是为了用不同的调式突现不同的情感。”这再一次证明，“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转，而不体现五个调式的相转”的观点和结论，是不切实际的，是缺乏说服力的，因而是不能成立的。

总之，“于文”之所以得出“琴之五调”“不涉及调式内容”的结论，完全是“两个系统”理论影响的结果。因为，“两个系统”理论在解释“宫系”时曾经谈到：“‘宫调’之中的‘调’字，可能是由调弦的‘调（tiáo）’字转读为‘调（diào）’的，因为乐器上的‘调（diào）’是‘调（tiáo）’出来的，所以‘调’也可单指调高，如相和三调、清商三调，琴五调中的正调、慢角调、慢宫调、蕤宾调、清商调，工尺七调中的小工调、上字调、尺字调、凡字调、六字调、五字调、乙字调，及至当今的C调、D调等。”[1]笔者虽然弄不明白“单指调高”的“宫系”其意义何在，但是对“基本乐理”中的“调高标识法”（或宫调号）的作用还是晓得的。的确，无论是琴五调中的正调、慢角调……，工尺七调中的小工调、上字调……，亦或五线谱中的一个降号调、两个升号……，简谱记谱法中的1=F、1=D……，首先所体现的就是“调高”。但是不要忘了，采用“调高标识法”并不就意味着“没有‘调式’含义”。这正是“以宫立调”的具体体现。恐怕初学者都明白，“音主”（宫）的主要作用之一就是“定调（式）”，即确立调式主音的高度和调式类别，故才有“调高”之称。孤立的“宫音”（调高）在任何情况下都是没有意义的。如果“单指调高”的理论成立，以往的1=F、1=D（调号）都应该废除，起码应该在“1=F”的后面再附加上一个“单指调式”的标识，即1=F · 2=G（或3=A、5=C、6=D），这样，才算得上是“调高”、“调式”含义皆有之，也才符合“宫系”、“调系”的所谓“两个系统”理论，然而笔者坚信，没有人会这样做。

综上所述，“皆无‘调式’之含义”，其论点看似小，但却涉及重大的理论问题。因为“琴五调”也好，“旋宫转调说”也罢，它们并不是一个简单的“定弦法”或单纯的音乐术语，而是包含着一定的乐学原理和严密的数理逻辑关系。如果“皆无‘调式’之含义”或“需结合琴曲的具体作品而定”，不仅仅是“琴五调”和“旋宫转调说”，恐怕中国传统宫调理论中的很多原理都将不复存在，起码没有存在的价值和必要。另外需要说明，崔宪先生的《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》[2]、李玫先生的《中国传统律学》[3]、《东西方乐律学研究及发展历程》[4]等很多乐律学专著中都曾提到“琴五调”，但是笔者还尚未见到任何一部专著对此明确作出过“没有‘调式’含义”的结论。为什么？因为大家知道，“调高”与“调式”是一个整体，任何将其必要分割开来的理论都

[1]陈应时《一种体系 两个系统》，《中国音乐学》2002年第4期，第109~116页

[2]崔宪《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，北京：人民音乐出版社1997年，第160~173页。

[3]李玫《中国传统律学》，福州：福建教育出版社2008年，第151~211页。

[4]李玫《东西方乐律学研究及发展历程》，北京：中央音乐学院出版社2007年，第84~116页。

是毫无意义的。而“于文”以“两个系统”理论为依据，误信类似“慢角调”、“慢宫调”及“小工调”、“上字调”乃至“1=F”、“1=D”等“调高标识法”也可“单指调高”，就大胆地得出“琴五调”及其“旋宫转调说”“皆无‘调式’之含义”的结论，完全忘却了“基本乐理”所告知的，“调高标识法”具有确立调式主音高度和明确调式类别的双重作用。也即“调高”术语的由来。

二

由于“于文”认准了“宫”、“调”属于“两个并存的系统”，所以在接下来的讨论中，将“之调”和“为调”、“顺旋”和“逆旋”各自分割开来，同时，又将“之调”与“顺旋”、“为调”与“逆旋”相互混为一谈，以致出现了很多逻辑性错误，并根据自己的认知度，来评论、规范“赵文”。因本文篇幅所限，有关“之调”、“为调”和“顺旋”、“逆旋”及其相互关系等问题，留待另文讨论。这里，仅就“于文”在批评“赵文”时所出现的有关“宫调”内容的一些常识性问题作简要剖析。

“赵文”第二部分的开始，“照录”了蔡元定所制的“六十调图”，同时将朱熹和李光地的相关论述依次附在了后面，并通过“五线谱”形式(见“赵文”例 1 a,b)予以示之。对此，“于文”批评“赵文”说：“《求索》误解了李光地与朱熹的论述，从而将‘黄钟五调’误解为‘黄钟之五声’。”紧接着，“于文”不仅阐发了本文前面曾列举的那段“于文”自以为别人看不明白的话(即“事实上，朱熹与李光地的意思都是在说：一律除了做本律的‘宫’之外，还可以分别做其他四律的‘商’、‘角’、‘徵’、‘羽’，这样在同一律上，一共可以产生五个不同调高、调式的‘五调’……”)，而且进一步批评说：“李光地的这句话是说：黄钟宫的调式‘结音’是‘黄钟’，无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽的调式‘结音’也是‘黄钟’，该五调的调式‘结音’皆是一致的。《求索》可能受到‘黄钟所生之五声’的影响，就以为这个‘声’是黄钟一宫之内的五正声，所以才得出‘黄钟之五声’的错误结论。”看了“于文”的这段评论，笔者觉得“于文”有无中生有之嫌。

笔者认为，“赵文”在整个这一部分的讨论中，既没有误解朱熹、李光地的论述，对蔡元定“六十调图”的解读也是正确的，而且与“于文”那段(“一律除了做本律的‘宫’之外……”)的“解释”并无二致。因为，“赵文”中的“例 1”揭示、列举的很清楚，即分别以“黄钟”、“太簇”为“调头”(起调毕曲之声)的五种调式。根本没有“一宫五调”之说，更没有象“于文”所说的“以为这个‘声’是黄钟一宫之内的五正声”的含义在里面。不能理解的是，“赵文”中只是提及了一句“即谐调于黄钟之五声”这样的话，“于文”就认定“赵文”“得出了‘黄钟之五声’的错误结论”。笔者实在看不出“黄钟之五声”的表述究竟错在哪？更弄不明白，对于李光地的“黄钟所生之五声”“于文”都能很好地“领会”，而为何“赵文”的“黄钟之五声”却被认为是“分不清‘之调’、‘为调’的调名体系”？难道李光地的“黄钟所生之五声”就分清了“之调”、“为调”的调名体系不成？“于文”不也将“结音”都是“黄钟”的五种调式中的其它四种调式表述为“无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽的调式”吗？难道自己就彻底分清了“之调”、“为调”？真不知道“黄钟之五声”和“黄钟所生之五声”到底有何本质区别。按正常理解，“黄钟所生之五声”应该是指以“黄钟”为“均主”所生的“五声”，但这却与以黄钟为“调头”所生之五声的内涵相差甚远。对此，“于文”都理解的非常透彻，怎么“赵文”只说了一句“黄钟之五声”，就曲解人家表述的是“黄钟一宫之内的五正声”。更为关键的是，“赵文”的“例 1”中已经揭示的很明白，分别是以黄钟、太簇为“主音(即调头)”，而不是为“音主(宫)”，并且还特别注明“例中之五声以空符头‘o’示之”。观“赵文”例 1 中的“黄钟五调”，除了“黄钟”一声没有转换外，其余“四声”在不同的调式中都发生了相应的转换。对于这样一个简单明了的“例 1”难道“于文”真的没看出来？既然没有看明白，再指责别人“误解了李光地与朱熹的论述”就实在说不过去了。由此可见，“于文”批评“赵文”的“以为这个‘声’是黄钟一宫之内的五正声”的结论，完全是缺乏根据的不实之词。

对于李光地的那段论述，“赵文”除了反复强调“具有内聚力和互应力的‘起调毕曲之一声’”外，还特别指出，“此‘起调毕曲之一声’说，系先秦已形成的‘调首’观念”。但“于文”却对此视而不见，因此批评说，“李光地所云的‘字’是指‘住字’，也就是指调式的‘结音’。‘叶’虽念 xié，但在此处不是‘和谐、谐调’之义，而是‘对应、一致’之义。看来“于文”这些话，感觉好像“赵文”连“‘字’是指‘住字’，也就是指调式的‘结音’”都不明白似的。怎么也搞不懂，“和谐、谐调”与“对应、一致”又有什么本质区别？不仅如此，“于文”还批评说：“朱熹所云的‘五调各用本均七声’中的‘均’，是指‘宫音系统’，作名词用。这句话是说：由黄钟一律所生的黄钟(之)宫、无射(之)商、夷则(之)角、仲吕(之)徵、夹钟(之)羽五调，需使用各自宫(均)的七声音阶。而《求索》将这里的‘均’看成动词‘调谐’是不正确的，其所言的‘调谐于各调五声加二变之七声’的解释也是说不通的。”这里也可以说是“于文”的不实之词。“赵文”括号中注明“即谐调于黄钟之五声”和“五调各用本均七声”后，紧接着就对此作了总结，即“惟‘一宫五调’之五声，特别注重‘宫’的中心作用，而‘五宫之旋’又特别强调具有内聚力和互应力的‘起调毕曲之一声’，则视之为通则”。难道“赵文”所说的“一宫五调”与“于文”的“宫音系统”也有本质区别不成？而且，“赵文”的“调谐于各调‘五声加二变’之七声”的解释也是完全正确的。因为“赵文”的“例 1”已经把此问题诠释的很清楚，即，随着“调”(调高、调式)的变换，“五声”、“二变”形成了相互协调转换的关系。比如，“黄钟五调”，除了“黄钟”一律未“调谐于各调”外，其余的各律(声)都随之发生了谐调变换。相反，按严格意义讲，此处倒是“于文”的很多解释值得推敲。比如“于文”所说的“在同一律上，一共可以产生五个不同调高、调

式的'五调'”之类的话,很容易给人造成“一律”可以产生“五种调高”的错觉。“一律”只能生一“宫”,“十二律”共生“十二宫”(即十二种调高)。所以,“由黄钟一律所生的黄钟(之)宫、无射(之)商、夷则(之)角、仲吕(之)徵、夹钟(之)羽五调”的“之调”称谓,与“一律所生五调”是矛盾的。既然强调的是“一律所生五调”(五种调式),就应该采用黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟徵、黄钟羽的“为调”称谓,为何却采用黄钟(之)宫、无射(之)商……的“之调”称谓?究竟是谁分不清“之调”、“为调”?

由于“于文”认为“赵文”没有“分清”而且也“不懂”所谓的“之调”、“为调”,所以“于文”接下来又对“之调”、“为调”作了一番解释。“于文”说:“'之调'、'为调'的区别在于:'之调'调名中的律名代表宫音的高度(如'黄钟之商'),'为调'中的律名代表结声的高度(如'黄钟为商')。故'之调'的宫音是一目了然的,而'为调'的宫音则需稍加推算。蔡元定《六十调》中的'黄钟五调',虽是'黄钟为……'的'为调',却显示为'之调'的记写方式(引者注:是不是蔡元定也分不清'之调'、'为调'啊?),即黄钟(之)宫、无射(之)商、夷则(之)角、仲吕(之)徵、夹钟(之)羽五调。该五调分别属于黄钟均、无射均、夷则均、仲吕均、夹钟均五个不同的宫音系统(引者注:如此之乱,'之调'、'为调'两个系统该如何划分是好?)。而《求索》恰恰将'黄钟五调'当成了'之调',即'黄钟之五声',并指出'惟一宫五调之五声,特别注重宫的中心作用',如此一来,就误解了蔡元定所论'黄钟五调'乃至'六十调'的含义了。”看了这段话之后,笔者的确不知该说什么了。“于文”刚赞同完“蔡元定《六十调》中的'黄钟五调'虽是'黄钟……为'的'为调',却显示为'之调'的记写方式……”,紧接着就批评“赵文”“恰恰将'黄钟五调'当成了'之调'……”。笔者已说过,“赵文”的“黄钟之五声”是针对“例1”的“黄钟五调”(只不过用了个“之”字而已);而“惟'一宫五调'之五声”则是针对“五调各用本均之五声”而言的。对于这样既简单又明了的问题,“于文”则仍然视而不见,甚至张冠李戴、移花接木、相互混谈,致使“赵文”作者蒙受“不白之冤”。再者说来,就算“赵文”的确没有分清“之调”、“为调”,那么,蔡元定分清了吗?为何蔡元定可以将“为调”显示为“之调”的记写方式,而“赵文”为什么就不可以?

此外,“于文”为“之调”、“为调”所作的区别,完全混淆了二者之间的逻辑关系。竟然说什么,“'之调'的宫音是一目了然的,而'为调'的宫音则需稍加推算”。让人难以理解的是,为了强调“皆无'调式'之含义”,“于文”曾反复说“琴之'五调相转'仅体现了五个调高的相转……,琴之调式及其相转需结合琴曲的具体作品而定”,这里却又声称“为调”的“宫音(调高)”需要推算。究竟是“调高(宫音)”需要推算,还是“调头(调式主音的高度)”需要推算,恐怕“于文”自始至终就没搞清楚。笔者只知道“调”(调式及其主音高度)需要推算,还从来没有考虑过“宫”(调高)也要推算。恐怕初学者都明白一个道理:不认识“调号”(表示“调高”的符号),又如何推算宫;熟知了“调号”又何须推算“宫”。也就是说,“黄钟为商”的“为调”称谓,是经由“无射之宫”的“之调”称谓推算出来的,而不是知道了“黄钟为商”后再推算“无射之宫”的。“调”都知道了再推算“宫”还有何意义?岂不多此一举?即使“宫”需要推算,也是在“调”没有明确之前进行的。也就是说,对于一首曲调,凭什么知道是(G)商调,就是因为先明确了(F)宫。因此,“调”要知晓,“宫”必先明。这就是中国传统宫调理论中的“以宫立调”。如果“调”都知道了,“宫”还需要推算的话,“宫调”关系岂不乱套乎。笔者只听说过“以宫立调”、“夫宫音之主也”,还从未听说过“以调立宫”、“夫调音之主也”。如按“于文”的意思,不仅要有“宫调”一词,还应该有“调宫”一语。“于文”之所以得出如此结论,主要还是因为受“宫系”、“调系”的所谓“两个系统”理论影响所致。

“赵文”依据葛铭“此十二调为六十调之提纲,盖六十调不过以起调毕曲之一声,各立调名以为差别”等原理,对“旋宫转调说”进行了归纳总结,概括性地提出:“以'十二宫'为纲,以'六十调'为目,纲举则目张,经由十二个'起调毕曲之一声',在上下左右的罗结,这便使'旋宫转调'的总体构架和概念内涵,有了十分明确的指向”。“宫高随律高而旋移,调高同宫高而移转”。对于“赵文”所得出的结论,“于文”认为“存在两个问题”。其一,“单就'调高'与'宫高'两个基本概念而言”,“犯了同义反复的逻辑错误,因为,所谓'宫高'也好,'调高'也罢,说的都是一个意思,即宫音的高度。如此一来,……'调高同宫高而移转'就变成了'宫高同宫高而移转',语义上就说不通了。”应该“修正为'宫高随律高而旋移,调式同宫高而移转'。”实际上,“赵文”这里所谓的“调高”是指“调式主音”的高度(即“调头”),虽然用词上可能与以往表示“宫音”高度的“调高”一词有冲突,但意思也是完全能够理解的。其二,认为“赵文”关于“纲举则目张”的这句话“只说对了一半”。“于文”指出:“蔡元定'六十调'的整体结构涵盖了'十二律旋宫'与'一律有五调'两个方面。其中,'十二律旋宫'是十二律轮流作宫音而形成的'十二均';'一律有五调'是一律分别为宫、商、角、徵、羽而形成的五调,十二律则形成了'六十调',其原理好比'逆旋'所产生的'为调'体系。当然,在中国传统宫调理论体系中,除了上述'逆旋'所产生的'为调'体系外,还存在一种以'顺旋'产生的'之调'体系,这也是一种'旋宫转调'。”

乍看“于文”这番话,笔者怎么也悟不出“只说对了一半”的“赵文”究竟说对了哪“一半”,还有哪“一半”尚未表达出来。仔细揣摩几遍之后,方才“恍然大悟”,原来“于文”是借评论“赵文”之机,在批判蔡元定。因为“于文”认定蔡氏的“六十调”原理“好比'逆旋'所产生的'为调'体系”,但是,“还存在一种以'顺旋'产生的'之调'体系”在蔡氏“六十调”的整体结构中并没有体

现出来。因而违背了“宫系”(之调——顺旋)、“调系”(为调——逆旋)的‘两个系统’理论。然而,看了“于文”这番解释更增添了笔者对所谓‘宫系’、‘调系’‘两个系统’理论的怀疑。既然‘蔡元定《六十调》中的‘黄钟五调’,虽是‘黄钟为……’的‘为调’,却显示为‘之调’的记写方式”,既然“蔡元定‘六十调’的整体结构涵盖了‘十二律旋宫’与‘一律有五调’两个方面”,为何还只属于“逆旋”的“为调”体系?“赵文”“纲举则目张”的主旨不仅包含“十二律旋宫”所得“十二宫”之“纲”,而且还有“经由十二个‘起调毕曲之一声’,在上下左右的罗结”之义,怎么还是“只说对了一半”?是不是应该在“赵文”所说的“宫随律旋、调同宫转,旋宫转调也”的基础上,再反过来增加一句“调随律转、宫随调旋,转调旋宫也,才算得上是既有“之调”又有“为调”的完全完满表达?笔者认为,不管是“之调”、“为调”还是“顺旋”、“逆旋”,先突出“宫”再凸显“调”,符合正常的逻辑思维。所以,“赵文”的表述应该算得上是完满的。其中,用“纲·目”结构形容和比喻“宫·调”关系,体现出很好的创意性,有益于人们对“宫调”关系的正确理解。

结 语

笔者在论证“同均三宫”问题时曾经明确指出,长期以来,由于缺乏对“基本原理”与“应用理论”之内涵关系的研究,致使一个简单的“宫调学”原理至今难以解惑。在各种充满“畸形”的思维及论辩中,一个数理逻辑严密而极富哲理的概念被弄得面目全非、毫无定理。“同均三宫”如同音乐理论领域内的“哥德巴赫猜想”,让音乐学界的专家、学者整整疑惑、迷茫、徘徊了三十年之久。之所以会产生如此局面,其中一个重要原因,就是我们的专家、学者在概念的判断和认知上犯了一个致命的错误,即将“基本原理”当成了“应用理论”。因此,所谓“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转,而不体现五个调式的相转”的言论的出现,绝非偶然,也同样是因长期轻视基础研究而导致的分不清什么是“基本原理”什么是“应用理论”所产生的必然结果。

“琴五调”同“旋宫转调”、“八十四调”、“六十调”、“同均三宫”等概念一样,是“基本原理”,而不是“应用理论”。因为,“琴之五调相转”绝不可能出现在任何一首琴曲中。特别是“仅体现了五个调高的转换”的琴曲更是屈指可数(恐怕根本就行不通),否则,习琴者甭干别的了,只能光顾“调弦”(即“紧角为宫”、“慢宫为角”)了。因此,作为“基本原理”的“琴五调”及其“旋宫转调说”具有“调高”及“调式”的双重含义,而且“调式”的含义更明显、更重要、更深刻。从“应用性”(应用理论)的角度讲,不只是“琴之调式及其相转需结合琴曲的具体作品而定”,琴之调高及其相转也需结合琴曲的具体作品而定。通过“紧角为宫”或“慢宫为角”等相应的调弦法,可以实现相应范围内的不同“调高”的五种调式的转换。但一首琴曲究竟采取何种“调高”及“调式”的转换,属于“应用”问题,并不受“基本原理”所限。而作为“基本原理”,必须具备“调高”和“调式”的双重含义,缺少其中之一都是不成立的。由此可见,“琴之‘五调相转’仅体现了五个调高的相转,而不体现五个调式的相转”的言论,完全是个人的凭空主观臆造,恰恰是对“琴五调”原理的彻底否定。因为它既不是“基本原理”,更不属于“应用理论”。由此也进一步证明,所谓“宫系”、“调系”的两个系统理论以及“琴五调中的正调、慢角调、慢宫调、蕤宾调、清商调……单指调高”观点,是毫无意义的,当然也是不能成立的。

(责任编辑 朱默涵)

How Come Xuangong Zhuandiao (Modulation) Theory Exists without “Diaoshi”(Mode)?

Liu Yongfu

[summary] “Gongdiao” is “integrity of similar things grouping together according to certain relationship” and is also an unquestioned “system”. As “a basic principle”, “qin wudiao” and its “xuangong zhuandiao theory” possess the double meanings of “diaogao” and “diaoshi”. The viewpoint and conclusion that qin’s “wudiao xiangzhuan”(mutual conversion of five keys) only embodies the conversion of five keys instead of the conversion of five modes completely negate the principle of “qin wudiao”. From the point of “applying nature”(application theory), “qin diao” and their conversion depend on specific composition, and so do “qin diaogao” and their conversion.

[key words] qin wudiao (five keys) / xuangong zhuandiao (modulation) / gongdiao relation / basic principle / application theory